Nr. 24. Dnia 15-go grudnia 1927 r. **RoK II.**

MUZYK WOJSKOWY

TYGODNIK POŚWIĘCONY KULTURZE MUZYCZNEJ W ARMJI POLS

Popierany i polecony przez M. S. Wojsk, pismem z dnia 4-go sierpnia 1926 r. L. dz. 25547/org. mob.

Wychodzi dnia 1-go i 15-go każdego miesiąca

Założyciel i naczelny redaKtor: EUGENJUSZ DAWIDOWICZ, zamieszKały w Grudziądzu.

WarunKi prenumeraty:

miesięcznie z przesyłką	. . 1.00 zł.
kwartalnie.........................	. . 3.00 „
półrocznie...........................	. . 6.00 „
rocznie..............................	. . 12.00 „
Cena pofedyńczego egz.	. . 70 gr.
Konto P. K. 0. Poznań	Nr. 208 081

Redaktor odpowiedzialny: **Antoni Wieczorek** zamieszk. w Grudziądzu

Adres Redakcji i Administracji:
Grudziądz, Tuszewska Grobla 181.
Nr. telefonu 430.

Zastępstwa Redakcji:
w Warszawie, ul. Chmielna 130 m. 7.
Nr. telefonu 111-86.
we Lwowie, ul. Zygmuntowska 7 II.
p. kpt.-kplm. W. Wilkuszewski.

Przy zbliżających się świętach Bożego Narodzenia i Nowego Roku wszystkim Prenumeratorom, Współpracownikom, Przyjaciołom „Muzyka Wojskowego“ i Szan. Redakcjom Pism pokrewnych najserdeczniejsze życzenia składa

Redakcja.

DR. JÓZEF REISS.

Bel canto.

(10 minutowe przemówienie przed koncertem w Radio krakowskiem.)

Najdoskonalszym instrumentem muzycznym jest głos ludzki. Ma bowiem śpiewność, zdolność łączenia dźwięków czyli legato, ma ciągłość tonu, który poddawać może różnorodnym zmianom i odcieniom dynamicznym; jestto owa właściwość wokalna, zwana w śpiewie mezza di voce, najwyższy kunszt techniczny, polegający na tem, że głos od nieuchwytnego pianissima nabrzmiewa do potężnego forte, aby następnie od tego punktu kulminacyjnego stopniowo słabnąć i wrócić do pianissima; jest to zatem umiejętne crescendo i decrescendo: -= =~

Te zalety, właściwe głosowi ludzkiemu, sprawiły, że głos ludzki i jego śpiewność stały się wzorem zarówno dla konstrukcji instrumentów, jak i dla gry na instrumentach. Skrzypce są tem lepsze, im bardziej tonem swoim zbliżają się do głosu ludzkiego. Konstrukcja fortepianów stara się o udoskonalenie mechanizmu w tym celu, by można uzyskać ciągłość i łączność tonów tak, jak w śpiewie. Budowniczy organów marzy o tem, by rejestry organowe zw. vox humana miały w brzmieniu swem barwę głosu ludzkiego i jego charakterystyczną śpiewność.

Nad wykształceniem techniki śpiewu pracowały całe wieki aż w końcu Włochy doprowadziły śpiew do najwyższego wydoskonalenia, oparły go na racjonalnych podstawach, wyzyskały zmysłowe piękno brzmienia — stworzyły bel canto tj. mistrzowską technikę ozdobnego śpiewu.

Starożytność nie zna jeszcze śpiewu dla samego śpiewu czyli dla popisu techniki wokalnej. Zarówno u ludów orjentalnych jak i u ⌐(weków śpiew sjuży za środek wyrazu uczuciowego, jest wyłącznie ekspresją zwłaszcza w sferze uczuć religijnych.

Średniowiecze również nie wykształca techniki głosu. Tam bowiem przeważa śpiew zbiorowy, chóralny, w którym jednostka nie może wypowiedzieć swoich uczuć, lecz poddać się musi pod prawa zbiorowego organizmu. Średniowieczny chór kościelny rozwija zresztą jednostronnie tylko głosy męskie, a nie dopuszcza do udziału

w śpiewie kobiet w myśl ówczesnej zasady: „Mulier taceat in ecclesia" tj że kobieta ma milczeć w kościele, jako istota podejrzana o związki z szatanem!

Partje sopranowe' i altowe w chórze śpiewali chłopcy aż do okresu mutacji. Nieraz zastępowano ich t. zw. f a I s e t y s t a m i tj. śpiewakami, którzy falsetem naśladowali świetnie głosy kobiece, soprany i alty, poddawano chłopców kastracji, wskutek której ci t. zw. k a s t r a c i zachowywali charakterystyczny rejestr chłopięcego a raczej kobiecego głosu, a nadto rozporządzali ze względu na pojemność klatki piersiowej niezwykłą siłą głosu i wytrzymałością oddechu.

Rozkwit śpiewu kastratów przypada na wiek XVII., gdy w związku z powstałą wówczas o p e r ą znaleźu om tutaj właściwe pole popisu. Jeszcze w drugiej połowie XVIII. wieku partje sopranowe i altowe przeznaczone były dla śpiewaków czyto falsetystów czy kastratów ; stądto dzisiaj musi np. altową partję Orfeusza w operze Giucka śpiewać z konieczności — kobieta.

Opera przyczyniła się też głównie do rozwoju techniki wokalnej; opera była bowiem wytworem O d r o d z e n i a, które dokonało wyzwolenia jednostki z więzów średniowiecza; nowy styl dramatyczny był wykładnikiem indywidualizmu, właściwego renesansowi. W operze, w śpiewie mogła teraz wypowiedzieć się j e d n o s t k a.

Twórca opery G i u l i o Ca cci ni stał się również twórcą ozdobnego śpiewu koloraturowego czyli bel c a n t a, wyposażonego bogatą ornamentyką; zasady nowej techniki wokalnej sformułował Caccini w zbiorze aryj i recitativów, zatytułowanym „Nuove musiche" (1602 r.)

Na scenie operowej zjawia się obok śpiewaka, wykonującego partję naczelną, p r i m o u o m o, także i śpiewaczka p r i m a d o n n a i ona to staje się zwolna główną przedstawicielką włoskiego bel canta. Zrazu jednak musi diva operowa zdobywać swe stanowisko w walce z kastratami, którzy jako znakomici nauczyciele śpiewu doprowadzają w i r t u o z o s t w o techniki wokalnej do niebywałych granic.

Zwłaszcza ze szkoły kastraty Antonio B e r nacchiego w Bolonji wyszedł zastęp sławnych śpiewaków-kastratów, o pozyskanie których sceny operowe czyniły usilne zabiegi i ofiarowały im olbrzymie honorarja. Jeden z kastratów B a l t a z a r F e r r i przybył na zaproszenie ks. Władysława IV. do Polski i przez* kilkadziesiąt lat był nadwornym śpiewakiem króla Zygmunta III. w Warszawie.

Inny kastrat Far in e 11 i (rodowe nazwisko: Carlo Boschi) zdobył niezwykłą sławę w Europie; naprawdę tragiczne było życie jego mimo blasku zewnętrznego i olbrzymiej fortunyf jaką zebrał swym śpiewem: bo oto 25 lat przepędził na dworze króla Hiszpanji Filipa V. (wnuka Ludwika XIV); król ten popadł po śmierci swego syna w głęboką melancholję, bezwładnie leżał w swych komnatach, nie dbając o sprawy państwa. Nic nie zdołało go zająć, nic wytrącić z tego stanu przygnębienia. Jedynie tylko cudowny śpiew Farinelliego sprowadzał pożądaną zmianę i działał kojąco na duszę obłąkanego króla: każdego wieczora przez lat 25 musiał mu Farinelli śpiewać jedną i tę samą arję!

Zarówno śpiewacy, jak i primadonny święcili największe triumfy na scenach operowych. Zwłaszcza N e a p o l w XVIII. wieku — to najwyższa szkoła bel canta. Śpiew jest tu jedynym celem muzyki; opera istnieje tylko jako popis dla śpiewaków. Z myślą o śpiewakach pisze kompozytor ar je operowe, stosuje się do ich indywidualnych właściwości i zalet, pozwala na to, by jego kompozycję uważano jedynie za szkic i tło do swobodnej improwizacji, w której śpiewak wykonać może w formie wirtuozowskiej k a d e n c j i długie rulady, trylery, ozdobniki koloraturowe i szybkie passaże.

Śpiew poczyna rywalizować z instrumentami i naśladować ich technikę, jak np. passaże skrzypcowe, trylery i biegniki fletowe itp.

Śpiew działa zawrotną techniką, zmysłowem pięknem brzmienia i brawurą.

Z sceny operowej przenosi się niebawem ten wirtuozowski śpiew na e s t r a d ę k o n c e r t o w ą.

W pierwszej połowie XIX. stulecia kult wirtuozostwa w śpiewie czyli bel canta dochodzi do ostatecznej granicy i przybiera niejednokrotnie chorobliwe formy.

Triumfy ówczesnych primadon i heroin operowych czytają się dzisiaj jak opowiadania z baśni.

Nazwiska niektórych śpiewaczek ówczesnych przeszły do legendy.

Primadonny obsypywano złotem; każda z nich gromadziła miljony. Sławny tenor Giov. Battista R u b i n i zebrał taki majątek, że osiadłszy później w Włoszech nabył małe księstwo na własność.

Niektóre z śpiewaczek, jak Angelica C a t a 1 a n i odznaczały się wielką chciwością i kazały sobie płacić wygórowane honorarja. Na koncert swój w Krakowie w r. 1820 wyznaczyła Catalani za miejsce cenę 30 złp; w odpowiedzi na to ułożono dowcipny wierszyk:

„Pani Catalani
bpiewaj nieco taniej,
A za każde tra-la-ra
Nie każ płacić talara!"

Henryka S o n t a g, którą zachwycał się młody Chopin,

Jenny L i n d, zwana słowikiem szwedzkim,

Marja M a l i b r a n - G a r c i a, córka wynalazcy laryngoskopu (zwierciadła do badania krtani),

Judyta P a s t a, porywająca siłą dramatycznego wyrazu,

Adelina P a t t i — to najsławniejsze mistrzynie bel canta!

Utarło się ogólne przekonanie, że bel canto — to śpiew jednostronnie dbający tylko o technikę głosu, zwłaszcza o koloraturę. Niewątpliwie tak było, ale bel canto, opanowawszy bezwzględnie stronę techniczną, był także środkiem ekspresji uczuciowej: przecież Rubini do łez wzruszał słuchaczów; car Mikołaj I., znany z surowości i niełatwy do wzruszeń tyran, nie mógł się wstrzymać od łez, gdy Rubini śpiewał.

Do przeszłości należy już dzisiaj rozkwit bel canta i jego triumfy, osnute łzawem wspomnieniem.

Wirtuozostwo upadło; miejsce popisu zajęła dzisiaj i n t e r p r e t a c j a. A jednak to wyszydzone i poniżone wirtuozostwo zawsze działa, ilekroć przemówi do nas doskonałością techniki.

Bel canto — to czar głosu ludzkiego, a zmysłowe piękno śpiewu działa i będzie działało chyba zawsze z nieprzepartą mocą.

PROF. JULJUSZ ADAMSKI.

Świt i zmierzch orkiestry symfonicznej.

Ciąg dalszy.)

U Meyerbeera spotykamy świetną instrńmentację, włoską kantylenę, bujną kolorystykę instrumentalną, częstokroć przejaskrawioną a wśród orkiestry basklarnety i różek ang.

Niemniej po mistrzowsku operuje Mendelsohn koloraturą instrumentalną w symlonjach i uwerturach. Najgenjalniejszym jego tworem orkiestralnym jest uwertura do „Snu nocy letniej* Szekspira ((Ein Sommernachtstraum) napisana w 17 r. życia (1826). Utwór cały dysze tajemniczością, nastraja romantycznie i kreśli dzieje cudnej nocy, rozhowory chochlików i szepty rozigranychrusałek.Orkiestrabogatsza,bo prócz dotychczas używanych posiada basową tubę (Ophicleide). Po kilku całotonowych akordach instrumentów drewnianych w E-dur — występują **I.** i **II.** skrzypce grupami, dzielone na kwartet; w ósemkowej figuracji pp wprowadzają słuchacza w bajeczną atmosferę (takt **8** — 61, potem 251 — 283, wreszcie 404 — 457 i 620—642) i ten motyw w rozmaitych odmianach wraca. W przerwach brzmią w całych tonach pp akordy instrumentów drewnianych i rogów, niby harmonje przestworzy — tu znowu szepty lasu, figuracje subtelne niby pochód elfów — barwne pojawienie się Tytanji, odzywanie się Oberona w rogach jakby nawoływanie itp. a cały obraz fantastyczny tak, jak powstaje na harmonjach sferycznych, taksamo w pp w akordach całotonowych (E-dur) instrumentów drewn. i rogów przy subtelnem tremolo tympanu rozpływa się w nicość. Rzecz ciekawa, że w całej uwerturze, obejmującej **686** taktów nie spotykamy ani jednej szesnastki.

Epokową postacią w dziedzinie muzyki symfonicznej jest francuski kompozytor Hektor Berlioz (1803 —1869). Przejął on po romantykach a głównie po Weberze cały aparat instrumentalny i wszystkie zdobycze kolorystyczne, ale to był dlań punkt wyjścia. Przez to zaś, że zastosował instrumenta mosiężne wentylowe, pozwalające swobodnie poruszać się w obrębie wszystkich tonacyj, uzyskał łatwość operowania blachą na równi ztamtemi **2** grupami; wprowadził też pedałową harfę, umożliwiającą przejście z tonacji w tonację bez trudności technicznych, a wreszcie fortepian na cztery ręce. Dla tych innowacyj jakoteż mistrzowstwa w operowaniu barwą i dynamiką instrumentalną słusznie mu się należy w dziejach muzyki przydomek twórcy nowoczesnej orkiestry symfonicznej.

Aby zaś dać wyobrażenie o składzie jego orkiestry, wystarczy zacytować odnośny passus z „Historji muzyki w zarysie* DrJ Reissa (str. 428—29):

„. . . . gdzie idzie o wydobycie spotęgowanego do egzaltacji wyrazu uczuciowego, staje się orkiestra (Berlioza) olbrzymim aparatem o żywiołowej sile działania... np. w symfonji fantastycznej w dwuch ostatnii h ustępach, przedstawiających egzekucję skazańca i sabat czarownic, gdzie oprócz wszystkich instrumentów orkiestralnych występują 3 puzony i **2** ofiklejrly i hałaśliwa perkusja; lecz dopiero w „Reąuiem*. w ostatniej scenie, malującej sąd ostateczny, przybiera orkiestra Berlioza wprost formy fantastyczne: ____________ 25 viol. I. — 25 viol. II., 20 viol., 20 violone, 18 contrab., 4 flety, 2 oboi, 2 ingl. corni, 4 fag., 12 corni, prócz głównej orkiestry wprowadza 4 boczne orkiestry w 4 rogach sali ustawione, złożone z trąb, puzonów, 16 bębnów, kotłów i czyneli*.

Dalszy etap w rozwoju orkiestry symfonicznej stanowi działalność kompozytorska wielkiego reformatora dramatu muzycznego Ryszarda Wagnera (1813—83). Przejął on również tradycje poprzedników: Webera i Berlioza i szukał nowych środków kolorystyki, nowych form wyrazu i stworzył nowoczesną, psychologiczną technikę orkiestralną. „Krzykliwość*, śmiałość jego pomysłów, dzikość jego orkiestry ma swe źródło w wyzyskiwaniu wysokich rejestrów drzewa, w zmocnieniu blachy, nowem grupowaniu instrumentów i w operowaniu potężną, technicznie wyrobioną orkiestrą symfoniczną. Np. w „Zmierzchu bogów* (Götterdämmerung) znachodzimy taki skład orkiestry: Piccolo, 3 flety, 3 oboje, ang. różek, 3 klarnety in B. bas, klarnet in B, 3 fagoty, 4 waltornie in C, 3 trąbki in F, bas. trąbka in C, 4 puzony, **2** tenor, tuby in Es, **2** bas. tuby in B, kontrabastuba, **2** pary kotłów, triangel, czynele, bębenek, **6** harf i kwintet smyczkowy bogato obsadzony.

W koncertach, które Wagner w Zurychu 1853 r. urządzał, orkiestra jego liczyła /2 muzyków, z których większość na specjalne zaproszenie z niemieckich miast przybyła i z koncertmistrzów i dyrygentów się składała. Wszyscy mieli własne instrumenta. Wagner kazał do tego celu jakiś specjalny megafon (Schallwerfer) skonstruować, którego działanie było imponujące (Finek: Wagner und seine Werke I. 414).

Bardziej imponujący zespół widzimy w czasie wystawiania „Pierścienia Nibelungów*. Czytamy u Fincka (II. 260), że w 1876 r. czyniono przygowania do wystawienia sztuki. Berliński intendant nadworny użyczył 26 najlepszych swoich instrumentalistów, nadto z Monachium, Wiednia, Weimaru, Wrocławia, Hannoweru i w. i. miast przybyli pierwszorzędni muzycy. A kiedy w marcu 1876 r. w Bayreuth w nowym teatrze niewykończonym odbywano generalne próby, orkiestra „niewidzialna* umieszczona 17 stóp niżej, lu żyła 110 ludzi (II. 263).

W ślady Wagnera kroczą nowocześni i współcześm kompozytorzy symfoniczni, idąc w zawody ze sobą w poszukiwaniu nowego materjału wraże niowego subtelnych dreszczów i zgrzytów duszy.

Pomijając innych uwzględnijmy Gustawa Mahlera (1860—1911), pomijanego i wysz\ dzanego dyrektora opery wiedeńskiej, ucznia Brucknera, nieugiętego apostoła ideologji wagnerowskiej. Dorobkiem kompozytorskim są jego symfonje 8), które, obok st aussowskich, z powodu wyizeipania możliwych środków wyrazu. u/y< la ap n ti technicznego skomplikowanego ad <xhenc w dziedzinie programowej symfonji .stanowią <h ś kres tego kierunk' . W I. symfonji in I)-dur l zw „Titan* spotykamy jeszcze skład tradycyjne a < już w II. in C-moll („Heldenleben*), gdzie kreśl

„życie bohatera[11] wobec ludzkości i wieczności, jest następująca obsada: 18viol. I., 16 viol. II., 12 violi, 12 czelli, 10 bassi, 4 flauti, 2 picc., 4 oboi, 2 ingl. cor., 4 elarn., 1 bassclarn., 4 lag., 1 contrafag., 6 trombi, 6 corni, 4 tromboni, 1 basstuba, 6 timpani, triangelo, czinele, cassa, tamb., 2 tamtam, pręty różnie strojone, 3 niestrojone dzwonki, organy. (68-f 22 +17 + 12 = 120) W Y. części dodatkowo występuje zespół w oddali (Fernorchester) obejmujący 4 trąbki, 4 waltornie, czinelle, triangel, kotły — nadto chór mieszany i solo sopranowe i altowe.

W III. symfonji D-moll („Naturleben") spotyka się ksylofon, 2 harfy, chór chłopięcy, żeński, zespół orkiestralny w oddali i różne rodzaje perkusji.

W VII. symfonji E-moll wprowadza Mahler: mandolinę, tamburino, dzwonki pasterskie.

W VIII. symfonji in Es-dur, stanowiącej koronę całej jego twórczości, credo filozoficzne i testament, wprowadza Mahler masowe zespoły śpiewackie, szereg solistów, organy, fortepian, harmonjum, harfy, olbrzymią perkusję i wogóle bardzo silnie obsadzone głosy całej orkiestry symfonicznej tak, że ją nazywano uszczypliwie: „symfonja tysiąca wykonawców[11].

Tej samej sławy zażywa jako instrumentalista R y s z a r d S t r a u ss (1864 ur.), tylko bez tego literacko-filozoficznego traktowania muzyki, co Mahler. I on operuje potężną orkiestrą, w chromatyce Wagnera dochodzi do negacji harmonicznej, wprowadza bassetthorny i saxofony do orkiestry w „symphonia domestica", machinę do grzmotów w symfonji alpejskiej; Strauss wymaga artyzmu od każdego muzyka, stosuje nowe techniczne środki jak „Doppelzunge" na klarnetach ale wyczerpuje on środki możliwości w symfonji jak i operze, które równo traktuje, jako jeden z „ostatnich[11].

Tak więc od świtu orkiestry symfonicznej doszliśmy do jej kresu. —

C. d. n.

AL. WIELHORSKI.

Rozwój idei w twórczości muzycznej.

Mówimy nieraz o kierunku ewolucji w muzyce i wogóle o istnieniu jej, jako takiej.

Stawiamy też często pytanie : czy istnieje rozwój w twórczości muzycznej ? Niektórzy krytycy muzyczni twierdzą, że wielkie arcydzieła sztuki są doskonałością, gdyż zawarta w nich idea muzyczna — ujawnia się w sposób doskonały; że droga historji muzyki nie przedstawia linji, stale wznoszącej się (pomimo pewnych wahań), lecz że tworzy obraz, w którym nie należy doszukiwać się porządku, w którym to obrazie chwile genjalnych porywów twórczych (w osobach wielkich kompozytorów) przeplatają okresy upadku i regresu.

Według nas, historja muzyki — to jakby szereg oddzielnych szczytów lub dociekań, wśród których znajdujemy i mniej udatne wyniki. — Porównywać jednak jakości tych szczytów — niepodobna, gdyż każdy z nich tworzy unikat „w swoim rodzaju[11].

Polifoniczny styl znalazł najwyższy swój wyraz w utworach Bacha; kompozycje te w s w o i m r o d z a j u są szczytem doskonałości.

To samo da się powiedzieć o Beethovenie, Wagnerze i o innych genjalnych przedstawicielach sztuki muzycznej.

Twierdzić, że z dwuch takich szczyiów Bacha i Beethovena — jeden jest „lepszy[11] od drugiego — jest nonsensem.

Osoby, wyznające taką antyewolucyjną teorję, nie zdają sobie sprawy z tego, że mimowoli wprowadzają do swej oceny pojęcie s t y l u muzycznego, a nawet często ograniczają się tą jedną stroną utworów muzycznych.

Styl — jest to najbardziej zewnętrzny objaw zawartej w dźwiękach idei. — Bezsprzecznie, styl określa indywidualność autora i odwrotnie, ale należy rozstrzygnąć pytanie, czy zawsze ten styl (jako taki) — może być zewnętrznie doskonały, czy zawsze z całą dokładnością odzwierciedla tą ideę, którą autor położył w osnowę danej kompozycji.

Tu zbliżamy się do bardzo ważnego zagadnienia o istnieniu samej idei, dającej początek twórczości muzycznej.

Jest kategorja krytyków muzycznych (na szczęście niezbyt liczna), nie uznająca istnienia natchnienia i d e o w e g o w dziedzinie muzyki. Dla nich muzyka stanowi tylko rodzaj dźwiękowych arabesek, to też z tą kategorją ludzi me znaleźlibyśmy punktu stycznego. Muzycy ci uznają istnienie ideowej osnowy twórczości muzycznej, ale przyjmują przytem aksjomat, że ewolucja muzyczna j a k o ś c i tej idei nie podnosi, nie pogłębia i nie rozszerza; że styl, w którym owe ideje znalazły swój wyraz fizyczny — jest (co do swej jakości) równoważny samej idei.

Pogląd taki jest z gruntu niesłuszny, osnową bowiem muzyki jest bezpośredni język emocji, impulsów woli.

Kompozytorom nie od razu udało się opanować cały materjał muzyczny, nie odrazu znaleźli oni w wyrazie dźwiękowym ekwiwalent własnej emocji. Działo się to z powodu niedoskonałości muzycznego aparatu t e c h n i c z n e g o u tych prymitywnych kompozytorów. Podobnie jak oni nie owładnęli jeszcze całością materjału, z którego mieli stworzyć swe obrazy muzyczne, tak samo nie może owładnąć nim odrazu początkujący uczeń kompozytor, powtarzający na sobie historję całej nauki muzycznej.

Impulsy woli, ideje emocjonalne — istniały bezspornie już w epoce św. Ambrożego (w IV. w.) lecz nie można powiedzieć, aby w tych prymitywnych próbach twórczych — idea muzyczna miała jakikolwiek ekwiwalent wyrazu.

To też nawet przeciwnicy ewolucji muszą przyznać istnienie jednej epoki, kiedy materjał muzyczny był jeszcze całkiem surowy i istnienie drugiej, w której materjał ten został już do pewnego stopnia opracowany. Pomiędzy zaś temi dwoma epokami ewolucja musiała się przecież - odbywać. Na jakiej zasadzie ewolucja ta miałaby stanąć na miejscu, a z nią i dalsze opanowanie materjału

muzycznego? Oczywiście tak nie jest. Przekonać się można łatwo, porównując choćby skomplikowaną harmonję Wagnera i Bacha, mimo że u tego ostatniego struktura muzyczna jest nieraz bardzo skomplikowaną.

Materjał rozszerza się stale, obszar myśli muzycznej wyolbrzymia! Zjawisko cofania się może się zjawić u oddzielnych przedstawicieli sztuki muzycznej, lub w poszczególnych dziedzinach, ale ogólny kierunek zmierza stale do zupełnego opanowania materjału muzycznego, celem osiągnięcia podatniejszych środków wyrazu dla coraz to głębszych i subtelniejszych emocyj.

D. n.

PROF. J. ADAMSKI.

Jazz i jazzband.

(Geneza i rozwój po dziś dzień.)

(Ciąg dalszy.)

Tymczasem nadszedł rok 1914 — czteroletni okres wojny światowej zmienił do niepoznania oblicze starej Europy. Tylko krwi przelanej całe morza popłynęły; — a gdzie bujne życie kwitło, śmierć tysięcy się rozsiadła. Ucichły niedawne Niggersongs z dżesbandami, przygłuszone hukiem armat i granatów, wszakże „inter arma silent musae". A gdy krwawe łata przeminęły i zaświtał rok 1918, wypłynął dżes wreszcie na powierzchnię starego kontynentu i zasugestjonował ludzkość jego. Dżes zastał Europę wyczerpaną kilkuletnim znojem wojennym, znękaną fizycznie i duchowo i pojawił się jako czynnik ożywczy, element pożądany, zdrój świeżych sił. Psychika człowieka powojennego, bez jutra żyjącego, szukała wyładowania sił, radości życia, oszołomienia, skoro tylko zmorę wojny przysłoniły wypadki zwycięskiego oręża, wyczerpanie ogólne i pakty zawierane — szukała wytchnienia, podniesienia ducha i tańca. Dawał to dżes i nagle: powszechnie zawładnął ludzkością. —

Nie był to przypadek jakiś, lecz konsekwencja ówczesnej psychiki ludzkości, objaw patologiczny, znany wielokrotnie w dziejach świata. Wiadomo bowiem, że w okresach gwałtownej depresji duchowej z powodu kataklizmów dziejowych (rewolucyj, zarazy, wojny, trzęsienia ziemi itp.), gdy dusza ludzka załamuje się i ludzkość ogarnia przerażenie przed niepewnem jutrem, nagle następują przewroty w nastrojach, budzą się w nas chorobliwe tendencje do szukania uciech fizycznych, kąpania się w zmysłowości i podniecania się szałem tanecznym.

Dr. J. Reiss w artykule: *„Jazz — powojenna psychoza tańca"* (ogłoszonym w czasop. „Muzyka i śpiew" N. 66, 67, 68 z roku 1926 a przedrukowanym w „Muzyku Wojskowym" Nr. 7, 8, 9 z r. 1926) — wspomina we wstępie o dodatnich i ujemnych rytmu tanecznego: pozytywnie i to z reguły rytm taneczny jest czynnikiem organizacyjnym, normuje bowiem pracę zbiorową, podporządkowuje jednostkę wyższej woli zbiorowej i wyrabia poczucie solidarności — w negatywnem znaczeniu i to wyjątkowo, odciąga od pracy, ubezwładnia, paraliżuje i działa jak narkotyk.

W dalszym ciągu autor wylicza szereg wypadków takiego szału tanecznego jako objawy epidemji. Wystarczy przypomnieć orgjastyczne *tańce Korybantów* we Frygji, *Dyonizje,* urządzane w Grecji a głównie w Attyce, po wioskach, pojawiające się później w Rzymie w formie wyuzdanych *Bakchanaljów,* zwalczanych napróżno przez rząd (Senatusconsultum de Baechanalibus). O szale tanecznym słyszymy w Atenach w czasie *wojny Pbloponeskiej,* gdy straszliwa zaraza dziesiątkowała ludność. Znane są też tańce religijne derwiszów o podkładzie epileptycznym. Również/taniec żydów w około złotego cielca, znany z Starego Testamentu, tłómaczyć należy masową sugestją. Średniowiecze obfitowało w wypadki tego rodzaju psychozy; *flagellańci* czyli biczowniczy popadali w szał taneczny, zwany tańcem św. Wita (Veits-Tanz). Przechowały nam to kroniki ówczesne i tak np. Strassburska kronika pod datą 1418 r. tak pisze:

„Viel hundert fingen zu Strassburg an
„zu tanzen und singen, Frau und Man(n)
„Am offnen Markt, Gassen und Strassen
„Tag und Nacht ihrer viel nicht assen,
„Bis ihn das Wuten wieder plag
„St. Vita Tanz ward genannt dfe Plag"*)

We Włoszech znany był tarantyzm, podobne objawy spotykamy w Hiszpanji w 16 w., w Francji w czasie wielkiej rewolucji, a gdyby chodziło o przykład klasyczny z literatury powszechnej, spotykamy go w „Fauście" Goethego (taniec szalony czarownic na Blocksbergu czyli Łysogórze).

Powojenna więc psychika społeczeństwa szukała z utęsknieniem wyładowania temperamentu, tłumionego wśród szczęku broni i głodu, i znalazła realizację pragnień w nowej muzyce murzyńskiej, w charakterystycznych rytmach i przejmującem zabarwieniu instrumentalnem — słowem dżes zaspokoił żądzę tańca zapomocą synkopowanego rytmu i świeżych barw dźwiękowych, co więcej dżes stał się też dla kultury muzycznej nowem źródłem twórczości.

Niebawem świat cały stanął pod znakiem dżesu. Od pewnego czasu wszystkie stacje radiofoniczne świata niosą na falach eteru w przestworza nową muzykę i propagują kult murzyńskiej Terpsychory. Dżes przynosi czynnik anglosaski zmieszany z rytmiką Negrów, przynosi wpływy azjatyckie przez S. Francisko, orjentalność unissona, przynosi indywidualizm skrajny, despotyczny a zarazem kosmopolityzm powojenny. Dżes w tem nowem stadjum lat dwudziestych XX. wieku nie okazuje właściwie żadnej inwencji twórczej, lecz wiedzie żywot pasożytniczy. Bez względu na epokę, formę, rasę — chłonie w siebie każdy utwór — przerabia „surowiec" na towar fabryczny" — toczy jak robak, pożera jak zaraza ...

Nic mu się nie oprze, ani Peer Gynt, Tosca, Butterfly, Carmen, Träumerei ani Martha, Mendelsohna „Chants sans paroles", Czajkowskiego, Schuberta,

---

*) Tłumnie tańczono po ulicach, gościńcach i targowiskach nie jedząc i nie pijąc, aż ten szał się uspokoił,

Rachmaninoffa itp., całą literaturę muzyczną eksploatuje, wszystko chwyta w swoje żelazne, nieugięte ramiona i niewoli... Nie ostoi się ani Beethoven idealny ani Chopin ... Dżes to niezwykły fenomen posiada podwójne oblicze: raz przedstawia nam się jako zjawisko muzyczno-taneczne, to znowu jako słuchowo-wzrokowe. Jego niepohamowana energja motoryczna zda się być zrodzoną z ducha muzyki i tańca.

Dżes emancypowany przeszedł 3 fazy rozwoju:

1) Najwcześniejszą jego formą był *Cake-Walk* (czyt. K Kekwelk); była to w zasadzie karykatura — naszy/ch form tanecznych, obraz szydzenia z EuroP3? obiawionego w gestach murzyna.

2) Późniejszą fazą rozwojową było *Tango,* wylęgłe w atmosferze zgnilizny moralnej, w spelunkach argentyńskich hodowane — taniec pełen wyrafinowanej zmysłowości i bezwstydu seksualnego, taniec s'7r'łi' miłosnego muMów, lecz złagodzony i zmodmmżow-my nrzez białych.

g'1 Ostatnie '"reszcie s+fłdńim w rozwoju dżesu •,'t'.nrv,vi szereg nowoczesnych tańców jak: *one-sten* fczvt wanstep), *two-sfen, foxtmtt* czyli lisi krok, *shimmy,* powstały podobno z ruchów murzynki otrząsa iącei swą koszulę — gwałtowny *charleston* (czyt. czerlestn) zwany tańcem kopanym, spokojniejszy *btnck-^ottom* (ti. czarne dno rzeki) powstały z groteskowych ruchów murzyna kąpiącego się w rzece o dnie mulistem i odrywającego nerwowo nogi od namułu. Nie koniec na tem!

„Federation International de danse“ wprowadza na karnawał 1927/28 szereg nowych tańców murzyńskich a więc:

„Black-charleston", zreformowane *tango,* zmieniony *„black-bottom"* — *„bananaslide",* taniec amerykański, wyobrażający ślizganie się po porzuconej łupinie banana — *hibidżibi* czyli taniec wojenny pewnego szczepu indyjskiego, — *new blues,* uzmysławiający kroki człowieka szybko wstępującego w górę — *valse moderne* czyli *yalse americana,* dystyngowany boston przyszłości, ostatni krzyk mody choreograficznej — a wreszcie: *„yale"* mieszaninę tanga, bluesa, foxtrotta i nieco charlestona. —

*

Uniwersalną formą tych wszystkich odmian jest dżes. Tkwi w nim siła spajająca, niwelująca, ujarzmiająca. Owa sugestywna siła ma swe źródło w czynniku rytmicznym, chociaż specyficzny koloryt dźwiękowy również egzotyczność dżesu — podnosi.

Fantastycznie wyposażona perkusja w instrumenta z Afryki, Azji i Ameryki (np. Deagany-ksylofony, Marimby) służą absolutnemu rytmowi, który jest tym wspólnym mianownikiem działania akustycznego i na całości wyciska swoje charakterystyczne piętno.

Dżes przyniósł supremację rytmu nad melodją, zwycięstwo czynnika rytmiczno-motorycznego nad czynnikiem linearno-motorycznym. —

□

C. d. n.

Konkurs orkiestr mojskoiaych o mistrzostwo O. K. Ulil.

Świat dzisiejszy, pragnąc otrząsnąć się od wspomnień wojennych, skwapliwie przywdziewa szatę beztroski i wesołości, w rzeczywistości zaś, zawisłe nad nim chmury polityczne grożą coraz nowymi i straszniejszymi gromami, i zmuszaja do wytężonej pracy, przedewszystkiem te ugrupowania ludzkie, które na arenie przyszłych walk będą rozstrzygać o losach świata.

Mowa tu o wojsku; technika wojenna codziennie, niemal, wzbogaca się niesłychanie przez nowe zdobycze i wojsko każdego kraju, nie chcąc pozostać w tyle za innymi, musi cały swój czas poświęcać na „wyszkolenie11, „przeszkolenie" i „doszkolenie" fachowe.

To też niepodobna oprzeć się uczuciu zdumienia. widząc, że wojsko poza tem znaiduje jeszcze czas i siły na prace w dziedzinie „cywilom" właściwej. a to mianowicie w dziedzinie kultury i sztuki; z prawdziwą też przyjemnością stwierdzić należy, że wojsko niejednokrotnie wykazuje się bardzo poważnymi rezultatami tych wysiłków.

Mam tu na myśli, między innymi, wysiłki naszego wojska, zdążające ku postawieniu na wysokiej stopie artystycznej orkiestr wojskowych.

Coraz częściej spotyka się w prasie zawiado' mienia o konkursach orkiestr wojskowych, które odbywają się w najrozmaitszych miastach Polski, a o tem, do jakich rezultatów może doprowadzić taka wytężona praca, przekonaliśmy się tu w Toruniu w dniu 7-go października rb. na konkursie orkiestr wojskowych o mistrzowstwo D. O. K. VIII.

Do konkursu stanęły 3 orkiestry, z których pierwsza wystąpiła orkiestra 14 pp. z programem: 1) Uwertura Grossmana — „Duch Wojewody", 2) Svmfonja Haydna Nr. 11, 3) Taniec Słowiański — Dvoraka Nr. 8. W wykonaniu programu na pierwszym planie uwydatnia się doskonałe wydyscyplinowanie orkiestry, które świadczy o sumiennej i rzetelnej pracy kapelmistrza kpt. Witmana. Posiada też orkiestra i walory ściśle artystyczne, które pozwalają jej na oddanie pewnych momentów muzycznych bardzo subtelnie. Dobrze utrzymane piana, wystarczająca czystość, dość pewne biegniki i rytm — składają się na całość, która sprawia na słuchaczu wrażenie dodatnie; pewne zastrzeżenia można by mieć niejednokrotnie co do temp, co częściowo wypływa z wyboru utworów wykonywanych.

Mam tu na myśli w pierwszym rzędzie symfonję Haydna, która nosi miano „militaire" czysto wypadkowo, bo tylko dzięki kilku taktom, na które składa sią motyw sygnałowy; poza tem symfonja ta nic wspólnego z wojskowością nie ma. Allegro np. ostatniej części nie może być wykonane przez orkiestrę dętą w tempie pożądanem, gdyż w takiem tempie i w tej figurze melodyjnej klarnety brzmiały by komicznie, wskutek zupełnie odmiennego od skrzypiec charakteru dźwięku; tempo musi być zmniejszone, dzięki czemu cała rzecz na słuchaczu zwykłym pozostawia wrażenie niepewne, a muzyka fachowego nuży, pozostawiając go pod wrażeniem jakiejś muzycznej niesytości.

Utwory tak stylowe, skoro już zostały przełożone i wciągnięte do repertuaru orkiestr wojskowych, nie powinny wychodzić poza salę ćwiczeń; prawdopodobnie autor przekładu miał na myśli

tylko konieczność zaznajomienia orkiestr wojskowych z tą symfonją, ale wątpię czy myślał o używaniu jej do koncertów tak poważnych, jak konkursa; rzeczy tego rodzaju w wykonaniu orkiestry dętej muszą w końcu zdążać w krainę czystej wirtuozerji, lecz głębsza ich treść i istotna wartość artystyczna znika.

W każdym razie, orkiestra z zadań swych wywiązała się bardzo dobrze, a rutynowanemu kapelmistrzowi jej p. kpt. Witmanowi należą się słowa uznania za jego rzetelną pracę i niepośledniąją, jak widać, wiedzę fachową.

Druga z kolei orkiestra 62 pp. Wlkp. zaprezentowała się jako ogromny aparat, doskonale skonstruowany, a zatem pozwalający stawiać sobie wymagania bardzo wysokie. Wymaganiom tym odpowiedziała orkiestra w zupełności; wykonanie całego dość trudnego programu (Robespierre-Littolffa, Step — Noskowskiego, Menuet — Paderewskiego) wykazało w całej pełnf duże i poważne walory tej orkiestry: doskonałe przygotowanie, czystość i jednolitość brzmienia, zgranie i wydyscyplinowanie bez zarzutu. W osobie kapelmistrza p. por. S. Grabowskiego poznaliśmy nietylko sumiennego kapelmistrza, ale też i artystę niepośledniej miary, sięgającego do wyżyn, zdolnych porwać żywiołowo jak orkiestrę tak i słuchacza, i mocą talentu wznieść ich znacznie wyżej ponad poziom porządnego zagrania i cierpliwego wysłuchania.

Zupełnie słusznie przyznano pierwszą nagrodę tej właśnie orkiestrze. Należy wróżyć jej i życzyć pięknej przyszłości, zaś p. kapelmistrz do swych wybitnych walorów zechce zapewne dodać jeszcze wystudjowanie i opracowanie plastyki gestu kapelmistrzowskiego.

Jednak bez zastrzeżeń się nie obejdzie: po co grano Menuet Paderewskiego? Taka orkiestra mojem zdaniem, nie powinna przy układaniu programu kierować się nazwiskami autorów; ma ona prawo i obowiązek grać to tylko, co będzie brzmiało w orkiestrze dętej jaknajlepiej.

Występ orkiestry 65 pp. pod batutą kapelmistrza sierż. Guza był dla mnie nieporozumieniem: przedewszystkiem, jakkolwiek posiadam długoletnie doświadczenie w tym względzie, nigdy jeszcze nie słyszałem bisów na konkursach. Poza tem słyszałem od kilku wojskowych, że ta orkiestra jest „poza konkursem".

Zgoda na topbo program wykonany nie odpowiadał wymaganiom konkursu, ale w takim razie po cóż ta orkiestra brała udział w konkursie? Nie rozumiem. W każdym razie orkiestra sprawiła wrażenie naogół niezłe: często wyczuwało się, że właściwie orkiestra dyryguje kapelmistrzem, a nie odwrotnie.

Ostatni Nr. programu konkursu — Uwertura Wagnera — „Polonja" — został udatnie wykonany pod batutą kapelmistrza zwycięskiej orkiestry.

Jury składali pp.: dyrektor konserwatorjum w Toruniu M. Popławski, dyrektor konserwatorium w Bydgoszczy A. Winterfeld. kapelmistrz DOK. I kpt. Kosecki, kapelmistrz DOK. VII kpt. Cbmielewicz. Przewodniczył dowódca **8** p. a. c. płk. Padonowski.

Wyniki konkursu następujące: I-sze miejsce 62 pp. kapelmistrz por. S. Grabowski (495 punkt.); 2-gie miejsce 14 pp. kapelmistrz kpt. Witman (432 p.l; 3-cie'miejsce 65 pp. kapelmistrz si. sierż. Guza (397 n.).

Zainteresowanie się konkursem publiczności, jak wojskowej, tak cywilnej było duże, frekwencja, jak na dzisiejsze nasze stosunki, wcale niezła, a przyjęcie ciepłe i serdeczne, miejscami owacyjne.

Oczekujemy od wojska dalszych pomyślnych wyników jego pożytecznej pracy na niwie kultury i sztuki, i pełni jesteśmy jaknajlepszych nadziei.

Henryk Richter,

Toruń w listopadzie 1927 r.

PROF. J. ADAMgKI.

Zarys historji muzyk! czeskiej.

(Ciąg dalszy.)

O k r e s I.

Historyczne źródła nie zawierają żadnych wiadomości odnoszących się do muzyki .czeskiej. Z ery pogańskiej niewątpliwie istniała tu jak u innych ludów pierwotnych pieśń ludowa, drogą tradycji przekazywana, nie znamy jednak jej formy pierwotnej i jej cech. Że zaś były takie pieśni, wypływa z nakazów na piśmie, jakie Kościół kierował do duchowieństwa chrześcijańskiego, polecając, aby niszczono wszelkie zabytki pogańskie a w szczególności „p i e ś n i d j a b e l s k i e" (carmina diabolica). Wedle Hostinsky'ego miały się zachować wśród kolęd niektóre śpiewki pogańskie i przybrały wraz z tekstem charakter pieśni chrześcijańskich. Kościół dbał przedewszystkiem o wystawność i blask nabożeństw i kultywował muzykę kościelną, śpiew liturgiczny. Udział nowej gminy chrześcijańskiej ograniczał się zrazu do słów greckich : Kyrie elejson, zniekształconych w „k r 1 e s" (w Niemczech „kirleis"). Refren powyższy znachodzimy w najdawniejszej pieśni religijnej, o charakterze archaicznym, zaczynającej się od słów: „H o s p o d i n e p o m i l u j - n y — J e z u K r i s t e, p o m i 1 u j - n y". Pieśń tę przypisywano biskupowi pragskiemu św. Wojciechowi, zmarłemu śmiercią męczeńską wśród Prusaków 997 r. Powstała ona, wedle czeskiego kancjonału z 1864 wcześniej, a autorem miał być Cyryl lub Metody, albo też jeden z najstarszych ich uczniów — w każdym razie śpiewano ją przy konsekracji pierwszego praskiego biskupa 973 r. Była ona modlitwą błagalną o zbawienie i ziemski pokój („ziźń a mir v zemi"), śpiewana za zezwoleniem papieskim w czasie nabożeństw, uroczystości narodowych a nawet jako pieśń bojowa.

Do niej przyłączyła się druga pieśń, z XIII. w. pochodząca, która nie tylko w kościele znalazła zastosowanie, ale z biegiem czasu stała się hymnem państwowym. Jest to pieśń o św. W a c ł a w i e (pisen svatóvaclavska); prośba zwraca się doń

słowy; „vevodo ceske zeme"; o zmiłowanie i orędownictwo, bo on „d-dic ceske zeme"; niemniej wspomina śś. Wita, Norberta, Zygmunta, Prokopa, Jana i Ludmiłę i kończy refrenem: Kriste eleison! — Praski kościół św. Wita był głównym ogniskiem kościelnego śpiewu, zwłaszcza od r. 1259, kiedy powstał chór **12** chłopców „bonifantes", organy nowe sprawiono i śpiewniki. — Kroniki ówczesne wspominają o uroczystościach dworskich, uświetnianych śpiewem i muzyką np. w czasie wjazdu Brzetysława II. do Pragi 1092, Małgorzaty 1255 r. a przy koronacji Wacława II. 1297 przygrywała orkiestra nadworna na **8** rodzajach instrumentów wyliczonych po łacinie jak : „...tympana, nabla, chori, tuba, sambuciąue sonori, rota, figella, lira..." Znamy też jednego z najdawniejszych muzyków nadwornych — jest nim D o b r a t a, joculator, a więc muzyk, śpiewak i zapewne i błazen Władysława I. (początek XII. wieku).

Już za Przemyślidów dawały się odczuwać wpływy zagraniczne — a mianowicie n i e m i e c k i e, za Luksemburgów f r a n c u s k i e, a za Karola IV. w ł o s k i e. Z pośród minnësangerów niemieckich żadne nie zachowało się nazwisko, natomiast wsławił się epik francuski (trouveur) M a c h a u t z 13. i 14. w. — Muzykę liturgiczną popierała obok duchowieństwa szlachta a szczególnie interesował się nią Karol IV; zasługą jego jest podniesienie Pragi do godności arcybiskupstwa, zakładanie klasztorów, katedry i rozkwit kultu marjańskiego. Równolegle rozwijał się chór kościelny: w r. 1343 powstał za jego inicjatywą chór 24 kleryków („mansionaŕu"), którzy z bonifantami śpiewali w czasie nabożeństw marjańskich ; w r. 1360 powstaje drugi chór duchowny 24 „p s a ł t e r z y s t ó w" i chór 30 „ch ó r a l i s t ó w" z kantorem na czele.

Z tych czasów pochodzą ś p i e w y r o r a t n i e śpiewane rano w adwencie, zrazu po łacinie a od XV. wieku po czesku aż po dziś dzień. Karol IV. interesował się zarówno muzyką świecką, słuchał pieśni trubadurów, jakoteż popierał grę instrumentalną na dworze.

* * *

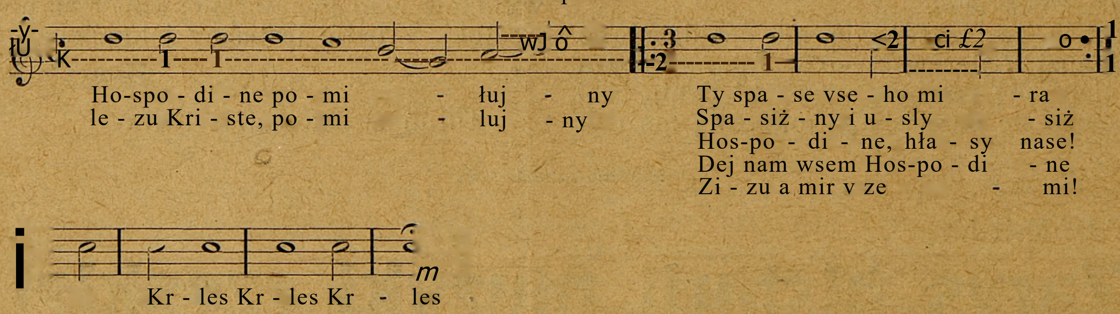
O k r e s II.

Wzmożony ruch religijny z końcem XIV. wpłynął także na r o z k w i t p i e ś n i k o ś c i e l n y c h Gdy zaś powstały pieśni niezgodne z duchem Kościoła, zabronił arcybiskup 1406 r. rozszerzanie ich a zatrzymał jedynie cztery, a wśród nich pieśń św. Wojciecha i Wacława. Dbano też o czy-

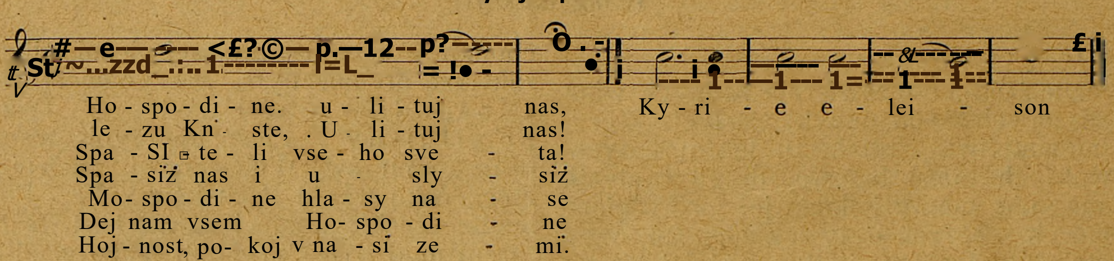
Wyciąg z Czeskiego kancjonału z 1861 r. str. 167.

Piseń sv. Vojtecha.

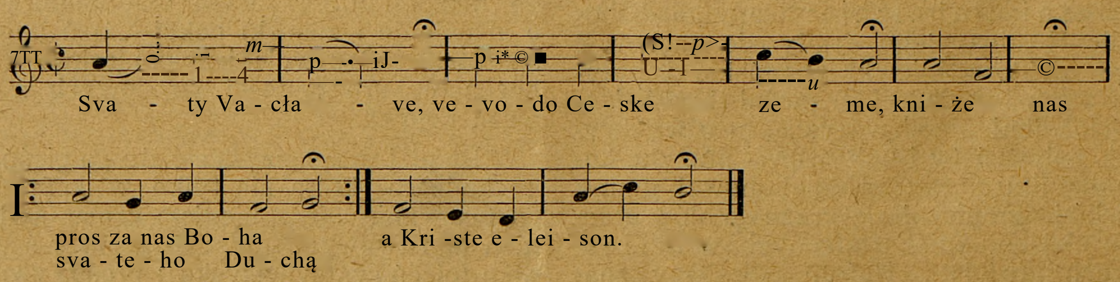
Tato piseń jest nejstarsi piseń duchovni národa ceskoslouanskóho. Pripisourh a se su. Wojtechu, odkudż se takto nazyuď; vsak ne bez duuodu mini se, że budto od pronich apostolu slonanskych, Cyrilla a Methodeje, bud' od nnisiarsich u cruniku jejich pochazî, byusi już w roce 973 pri sueceni proniho biskupa Prażskeho zpiuana.

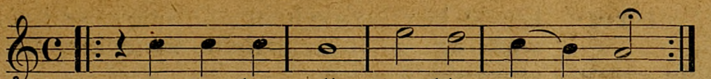


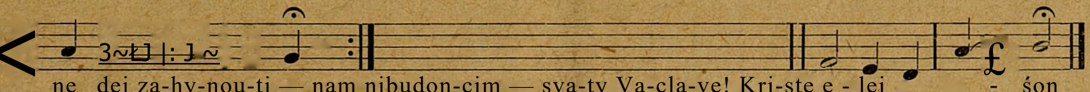
NynSjsi zpusob



Piseń o sv. Vaclavu.







stość muzyki instrumentalnej w kościele, zadawalając się grą organową a karano nadużycia przeciw powadze liturgicznej melodji, jeśli zakradły się „rozpustne śpiewki ludowe[14], lub nowe formy artystyczne (np. rondejle) do liturgicznej muzyki. Popularność i zamiłowanie w owej świeckiej muzyce musiały być silne, skoro Kościół, posiadający bujną, na tradycji opartą muzykę liturgiczną, czuł się zagrożony i bronił się przeciw świeckim wpływom. Tendencje te byłyby kościelny śpiew ludowy ostatecznie stłumiły, gdyby nie był nastał zgubny dla Kościoła, zaś korzystny dla dalszego rozwoju muzyki ludowej ruch husycki z początkiem XV. w., który wycisnął swoje piętno na okresie dwuwiekowym (1420—1620).

Ruch reformatorski zwracał się przeciw przepychowi katolickiego nabożeństwa a więc i przeciw grze instrumentalnej, organom, łacińskim śpiewom kleru. Nietknięto dawnych czeskich pieśni, zmieniano tekst wedle potrzeby, a produkowano masowo nowe, zwłaszcza za Husa, albo czerpano z pieśni świeckich ludowych. Najdawniejszy husycki kancjonał pochodzi z połowy XV. w. — znachodzimy tam sławną pieśń obozową z pod znaku wodza Żyżki: „Kdož jste boži bojovnici", której dorycka melodja sprawia potężne wrażenie. Odtąd pojawiają się drukiem zbiory pieśni kościelnych, wydawane staraniem związku hyssyckich braci (Jednota braterska) od 1501 począwszy, w ten sposób, że melodje podawano początkowemi słowy znanej pieśni, rzadziej nuty. W r. 1531 z łona „Jednoty[11] drukuje Michał Weisse ze Szląska pierwszy niemiecki śpiewnik husycki z melodjami. Epokowe znaczenie zdobył sobie wielki czeski kancjonał (744 pieśni) z melodjami, w Szamotułach w Poznańskiem 1561 r. drukowany. W latach osmdziesiątych XVI. w. pojawiają się kancjonały niemieckie t. zw. „Kirchengesange[11].

Wielkie zasługi położył na tem polu biskup Jan Blahosław z Przerowa, zarówno autor pierwszego dzieła teoretycznego o muzyce w języku czeskim r. 1558: „Musica", 1569 r. II. wyd. (Mówi sam o solmizacji, tonach kościelnych, piśmie menzuralnem.)

Za przykładem wielkich kancjonałów mnożą się śpiewniki utrakwistów, luteranów w XVI. w. — a w obozie katolickim również pomyślano o śpiewnikach i jakkolwiek sobór w Bazylei w 1435 podtrzymywał zasady stosowania języka łacińskiego w hturgji, przecież uznano konieczność wydania kancjonału czeskiego dla podniesienia pieśni ludowej i zwalczenia kacerstwa. Takie antidotum przeciw husytom („proti jed proti kacirstvu") w formie śpiewnika morawskiego (1601) wydał proboszcz Jan Rozenplut ze Svarzenbachu i zbiór ten stał się podstawą późniejszych śpiewników katolickich.

Powyższy ruch miał jedynie na oku kulturę pieśni ludowej.

A tymczasem na zachodzie i południu Europy zaznacza się podówczas silny ruch w zakresie polyfonji. Niderlandczycy z Dufayem na czele zdobywają hegemonję nadając pieśni wielogłosowej ustaloną artystyczną formę. Okeghem reprezentuje drugą, a Josąuin de Prês trzecią szkołę niderlandzką; masową produkcją zasypuje ówczesny świat muzyczny, zwłaszcza odkąd poczęto przy pomocy ruchomych czcionek drukować zbiory jego mszy, motetów i pieśni artystycznych. Napuszystą i zbyt skomplikowaną technikę polifoniczną szkoły niderlandzkiej poczyna zwalczać szkoła rzymska z Palestriną na czele, przeciwstawiając tamtej prostą budowę kontrapunktyczną. Uniwersalny Orland o di Lasso, współczesny Palestriny (obaj | 1594), reprezentuje prądy muzyczne ówczesne obydwu szkół. Dalszy rozwój reprezentuje w XVI, i XVII. w. Gabrieli, najwybitniejszy reprezentant szkoły weneckiej, która chromatyką operuje, kilkugłosowe chóry krzyżuje z sobą i dodaje akompanjament instrumentalny.

Wpływy te musiały dosięgnąć też Czech — ale udział ich w owym ruchu artystycznym był dość skromny wówczas, gdy kult pieśni ludowej wszechwładnie panował.

Podczas kiedy organiści i kantorzy kierowali płatnym chórem kościelnym i uprawiali zwyczajny śpiew liturgiczny, interesowały się artystyczną kulturą muzyczną zrzeszenia obywateli zamożnych i wykształconych, t. zw. chóry literackie, bo członkiem mógł być jedynie „civis literatus[11]. Miały one charakter cechowy, były katolickie, kalikstyńskie i protestanckie, używały języka łacińskiego lub czeskiego, uprawiały śpiew jedno i wielogłosowy (śpiewacy chóralni i figuralni), miały swoje

kancjonały wspaniale ozdobione i doszły do rozkwitu w XVI. wieku.

(Po 1648 utrzymały się tylko katolickie chóry a w 1785 r. Józef II. zniósł około 100 pozostałych związków literackich.)

Cesarze, jak Ferdynand I., Rudolf II. chętnie przebywali w Pradze, zaczem podniosło się zamiłowanie w sztuce instrumentalnej pod wpływem cesarskiej orkiestry nadwornej, złożonej z wybitnych niderlandzkich instrumentalistów i głośnych kapelmistrzów jak Filip de Monte, Jakób Regnart i t. p.

Również sfery dworskie zaczęły się interesować muzyką: Budzi się zamiłowanie w muzyce wśród szlachty, budzi się dyletantyzm wśród Prażan a w r.#616 powstaje „C o l e g i u m m u s i c u m", najstarsze stowarzyszenie muzyczne, którego członkowie bez względu na narodowość i religję, oddawali się z entuzjazmem świeckiej muzyce artystycznej.

Ze świeckiej muzyki tego okresu zachowało się niewiele a mianowicie w kancjonałach jedynie wśród pieśni kościelnych spotykamy najpopularniejsze z pomiędzy pieśni ludowych. Muzyka instrumentalna po miastach i dworach pańskich dysponuje trębaczami różnego rodzaju (np. inwentarz trzebońskich kapelmistrzów na zamku w Rożmberku z 1599 wylicza około 200 rozmaitych instrumentów muzycznych). Trębacze tacy, szkoleni u cesarskich nadwornych muzyków, występowali w czasie okolicznościowych uroczystości rodzinnych czy narodowych po zamkach, dodając splendoru zewnętrznego owym obchodom. —

C. d. n.

WIEDZA MUZYCZNA

Ja& należy Komponować.

LeKcja piąta.

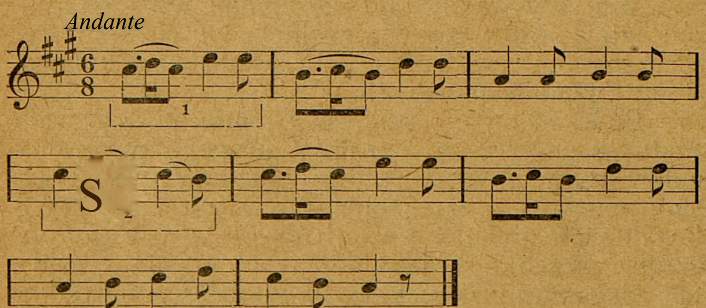
Wiemy już, że często nawet j e d n o zdanie muzyczne nie składa się ze samych n o w y c h motywów — lecz że niektóre motywy są przeróbką innych, które nazwiemy p i e r w o t n y m i m o t y w a m i. W następujących zdaniach, wybranych ze znanych dzieł Mozarta i Haydna wykażemy motywy pierwotne i sposób ich przerobienia.

1.



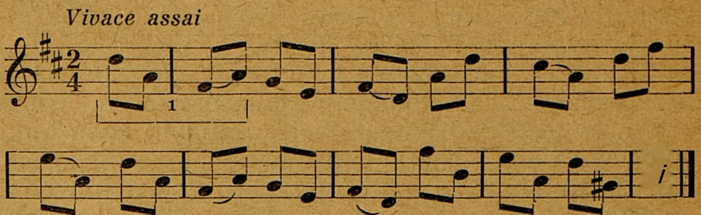
Zdanie to ma pięć pierwotnych motywów' oznaczonych cyframi **1**, **2**, 3, 4, 5 Pierwszy pier" wotny motyw znajdujemy w takcie trzecim jako przeniesiony, drugi motyw pierwotny przeniesiony w takcie czwartym. W szóstym takcie jest trzeci motyw pierwotny powtórzony, z dodatkiem na końcu dwu części (g i fis) a to w celu płynniejszego połączenia z czwartym motywem pierwotnym.

2.



Całe powyższe zdanie zbudowane jest z dwu pierwotnych motywów. Takt drugi jest przeniesieniem pierwszego motywu pierwotnego — oba te takty znajdujemy powtórzone w takcie piątym i szóstym. Takt 3, 7 i **8** zawiera przeniesienie dwu ostatnich członów pierwszego motywu pierwotnego, a mianowicie ćwiartki i ósemki. Ściśle biorąc całe to zdanie zbudowane jest z jednego motywu pierwotnego. Albowiem e w drugim motywie pierwotnym może być uważane za nutę zamienną (poznasz to później), a obie szesnastki możnaby zamienić w nutę harmoniczną d, a wtedy ten motyw byłby tylko przeróbką podobnie jak tak 3, 7, **8**.

3.



Przykład powyższy zawiera jeden motyw pierwotny. Co można z takiej prostej melodji o jednym jedynym motywie pierwotnym zrobić można zobaczyć w Haydna symfonji Nr. 10.

4.



W powyższym przykładzie jest tylko pierwszy motyw pierwotny opracowany: w takcie 5 dokładnie powtórzony, w takcie **6** przeniesiony.

5.



Takt 3 i 4 są przeróbką pierwszych dwu motywów pierwotnych; takt 5 jest przeróbką pierwszego motywu pierwotnego, a mianowicie jest on częściowo przeniesiony, zwężony i odwrócony, takt 6 jest w połowie rozszerzeniem drugiego pierwotnego motywu w drugiej połowie przeróbką trzech ósemek z motywu pierwszego.

6.



Drugi motyw pierwotny zasługuje na to miano tylko po części — ponieważ druga połowa jest tylko przeniesieniem pierwszej. W przeróbce znajdujemy ten motyw w takcie 4 i 6, w których dwie ósemki robią skoki odwrócone i rozszerzone. Takt 3 i 5 jest przeróbką pierwszego motywu pierwotnego.

7.



Tego rodzaju zdania lepiej jest dzielić na odcinki. niż na motywy — ponieważ każdy odcinek tworzy dla siebie małą całość. Pierwszy odcinek widzimy pod 2 i 3 w przeniesieniu — tu występują postępy interwalów zwężone, rozszerzone i odwrócone, które łatwo można znaleźć. Tylko w czwartym odcinku (takt 7) widzimy nową myśl.

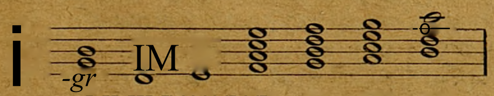
Wkrótce zajmiemy się zdaniami, złożonymi z więcej niż 8 taktów.

Nauka Harmonji.

AKord septimowy.

Poznaliśmy już dokładnie trójdźwięki główne w ich formie zasadniczej i w przewrotach. Najbliższem naszem zadaniem teraz jest poznanie akordów septimowych. Akord septimowy jest czterodźwiękiem. Akord septimowy powstaje przez dodanie do trójdźwięku jeszcze jednej tercji. Podobnie jak na każdym stopniu gamy budowaliśmy trójdźwięk — zbudujmy teraz na każdym stopniu gamy akord septimowy.

1.



I II III IV V VI VI

Za wzór naszych rozważań bierzemy gamę C-dur. Rzecz jasna, że to co mówić będziemy o akordach septimowych w gamie C-dur odnosi się do wszystkich gam durowych.

Na siedmiu stopniach gamy uzyskujemy siedm akordów septimowych, Każdy z nich składa się: z zasady, tercji, kwinty i septimy.

Przypatrzmy się jednak bliżej tym akordom, zbadajmy dokładnie oddalenie poszczególnych tonów od zasady w każdym akordzie z osobna — a przekonamy się, że mamy przed sobą **kilka różnych** akordów septimowych. Przekonamy się, że akordy septimówe w gamie durowej składają się:

1) z wielkiego trójdźwięku i wielkiej septimy (stopień I IV)

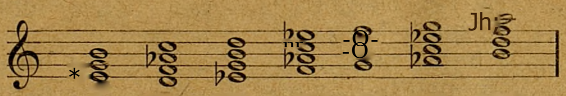
2) z wielkiego trójdźwięku i małej septimy (stopień V)

3) z małego trójdźwięku i małej septimy (stopień II, III i VI)

4) ze zmniejszonego trójdźwięku i z małej septimy (stopień VII).

Przez podobne rozważania nad gamą molową uzyskamy:

2.



I II III IV V VI VII

5) akord septimowy złożony z małego trójdźwięku i wielkiej septimy (stopień I w moll)

6) ze zmniejszonego trójdźwięku i ze zmniejszonej septimy (VII stopień w moll)

7) ze zwiększonego trójdźwięku i z wielkiej septimy (III stopień w moll).

Akordy septimówe na innych stopniach w moll są podobnie zbudowane jak poznane już wyżej akordy septimówe w dur. A więc akord stopnia VI w moll zbudowany tak samo, jak akord stopnia I i IV w dur, akord stopnia IV w moll tak samo zbudowmny, jak akord stopnia II, III, VI w dur. Akord stopnia V w moll jest tak samo zbudowany jak akord septimowy V stopnia w dur. Mamy więc 7 różnych rodzajów akordów septimowych. Jeżeli zagrasz każdy z tych akordów na fortepjanie doznasz wrażenia, że niektóre z nich brzmią bardzo dziko i wcale zadowolenia w nas nie budzą. I naprawdę też nie wszystkich akordów septimowych w nauce harmonji będziemy używali. Zajmiemy się tylko najważniejszymi z nich. Dla przyczyn, które poznasz później, za najważniejszy akord septimowy uważa się akord septimowy V stopnia. W powyższem zestawieniu akordów septimowych w C-dur i w c-moll poznałeś, że obie te gamy mają na V stopniu ten sam akord septimowy — g h d f. To samo spostrzeżenie zrobimy we wszystkich gamach równoimiennych. (Gamami równoimiennemi nazywamy dwie gamy jedną dur, drugą moll, które zaczynają się od tego samego tonu — mają tę samą tonikę). A więc gamy A-dur i a-moll, mają ten sam akord septimowy (G g, F f, D d, itd.). Przypatrzywszy się budowie akordu septimowego na V stopniu gamy (trójdźwięk **wielki** i **mała** septima) widzimy, że tej budowy akord septimowy występuje **tylko** na V stopniu, a więc tylko **jeden raz** w każdej tonacji. Dalej akord septimowy g h d f naprzykład występuje **tylko** w gamie C-dur i c-moll **w żadnej** innej. Gamami najbliższemi dla C-dur

są G-dur i F-dur. W G-dur jednak nie może znaleźć się f — musiałoby być fis — podobnie jak w F-dur nie może być h lecz musiałoby być b — ponieważ dalej w każdej innej gamie musi być fis lub b — wynika, że akord g h d f — w każdej innej gamie poza C-dur i c-moll jest niemożliwy.

Tak więc akord septimowy V stopnia nabiera dla swojej gamy durowej i jej równoimiennej znaczenia pierwszorzędnego.

Zadanie: Zbuduj we wszystkich gamach durowych i mollowych akord septimowy na V stopniu.

Wynik egzaminów podoiicersk.

Dnia 24. XI. 1927 r. odbył się egzamin dla podoficerów orkiestrantów orkiestry 3 p. p. Leg. wobec komisji egzaminacyjnej, do której weszli: Ppłk. Śliwiński jako przewodniczący, jako egzaminatorowie: Kpt. kplm. Żołobiński (instrumentoznawstwo, transpozycja, instrument specjalny), por. kplm. Kuczera (zasady, harmonja, instrumentacja, dyrygowanie, czytanie partytur), por. Morbitzer (historja, literatura).

Wynik egzaminu:

St. sierż. Stasicki Adolf złożył egzamin na tambour-majora z wynikiem dobrym,

1.	sierż.	Mirośniczenko Jan wynik		ogólny	b. dobry
2.	„	Bałycz Daniel	„	„	dobry
3.	,,	Leśniak Michał	,,	,,	„
4.	,,	Chałat Stefan	„	,,	b. dobry
5.	„	Sonnenthal Zygmunt	,,	,,	dobry
6.	„	Guzowski Jan	,,	,,	55
7.	,,	Kuszyński Eugenjusz	„	„	55
8.	,,	Lewandowski Stefan	„	,,	,,
9.	„	Kulesza Stefan	,,	„	,,
10.	,,	Klimowicz Józef	,,	„	,,
11.	kprl.	Krasiński Wład.	,,	„	,,
12.	„	nadt. Wrucha Stan.	,,	„	,,
13.	,,	,, Mirecki Miecz. ,,		„	,,
14.	„	„ Rodak Jan	,,	,,	55
15.	„	,, Zieliński Michał ,,		„	5)

Jeden podoficer egzaminu nie zdał.

Kuczera, por.
kapelmistrz.

W dniu **21**. XI. 1927 r. odbył się egzamin dla podoficerów zawodowych orkiestrantów **11** p. p. z następującym wynikiem:

1.	sierż.	Piotrowski Leon	bardzo dobrze
2.	plut.	Duda Adam	„ ,,
3.	„	Białek Jan	„ „
4.	sierż.	Gruca Konstanty	dobrze
5.	„	Kowalerek Jan	„
6.	plut.	Kurt Stanisław	„
7.	sierż.	BełkowskiFr.	dostatecznie
8.	plut.	Jaros Michał	„

W skład komisji egzaminacyjnej wchodzili: major Kuczer Roman jako przewodniczący, jako egzaminatorzy: kpt. Dorożyński kplm. 73 pp., por. Iaszkiewicz 11 pp. i ppor. Król Jan kplm. 11 pp.

KroniKa muzyczna

Koncert FeliKsa Nowowiejskiego w Chojnicach (na Pomorzu).

Staraniem tutejszego Towarzystwa śpiewaczego ‚Lutnia" odbył się w Auli gimnazjalnej koncert kompozytorski Feliksa Nowowiejskiego. „Lutnia" wykonała pod batutą kompozytora „Testament Bolesława Chrobrego", rapsod do słów E. Ligockiego, zaś pod dyrekcją swego dyrygenta Gierszewskiego inne pieśni a m. i. Madrygał „Dwie wisienki[11]. Współudział wzięła w koncercie znana mezzosopranistka Wiesława Cichowiczówna.

Koncert cieszył się wielkiem powodzeniem. — Próba generalna przeznaczona była dla szkół.

„Legenda Ba!tyK\i"

Opera Feliksa Nowowiejskiego „Legenda Bałtyku" została w tych dniach odegrana na scenie lwowskiej poraź dwudziesty piąty, ciesząc się stale niebywałem powodzeniem.

Kalendarzyk muzyczny

Grudzień.
16-31.

Dnia 16 grudnia 1770 r. w Bonn urodził się Ludwik Beethoven.

Tegoż dnia 1775 r. w Rouen urodził się Adrien Boieldieu.

Tegoż dnia 1861 r. koło Lwowa zmarł Karol Lipiński.

Tegoż dnia *mr-* w Algierze zmarł Camille Saint-Saenš.

Dnia 18 grudnia 1737 r. w Cremonie zmarł Antonio Stradivarius

Tegoż dnia 1786 r. w Eutin urodził się Karol Marja Weber.

Tegoż dnia 1918 r. we Lwowie zmarł Henryk Jarecki.

Dnia 19 grudnia 1818 r. w Bagueress de Bigore urodził się Ch Dancla.

Tegoż dnia 1882 r. w Częstochowie urodził się Bronisław Hubermann.

Dnia 21 grudnia 1850 r. w Czasławie urodził się Zdenko Fibich.

Dnia 23 grudnia 1855 r. w Warszawie urodził się Edward Reszke.

Tegoż dnia 1858 r. w Lucca urodził się Giacomo Puccini.

Niespodzianka noworoczna.

Trzy dziesięcio złotowe premje dla P. T. Prenumeratorów „Muzyka Wojskowego" są ukryte w dzisiejszym numerze.

Kto premję wygrał — wskaże Numer z dnia **1 Stycznia 1928 r.**

Muzyk i dolary.

(Ciąg dalszy.)

III.

Już od wczesnego ranka przygotowywał się pan Leon na wieczorek do Nowobogackich. Grał po raz setny swój utwór, który miał zasadniczy błąd, iż tak bajecznie długi, że śmiało twierdzą, iż pod względem rozmiarów niema podobnego na całym świecie.

Garderoba naszego muzyka trwała dziś kilkakroć dłużej niż zwykle. Co chwila poprawiał swój niepospolitych rozmiarów kołnierzyk, wpijający się niemiłosiernie w ciało. Pan Leon nie jadł cały dzień, żyjąc nadzieją zapowiedzianej kolacji.

Przyszli oczekiwana godzina i nasz bohater, czujący się jak udzielny książę, podążył w progi mieszkania pana Nowobogackiego. W sieni rzucił rękawiczki i kij, który służył mu za laskę, zdumionemu lokajowi i wkroczył do salonu, gdzie swojem przybyciem wprawił w niemały kłopot pana domu, a nawet i pannę Elizę, która spiekła raczka na widok pięknej całości garnituru.

Nastąpiła reprezentacja pana Leona, jako pewnego „wielkiego arystokraty", który zbankrutował, a teraz jest: „artystą, muzykiem, sławnym człowiekiem, lecz nieznanym".

Pan Leon poznał wiele osób: panią Dorobek, znaną i poważaną osobę, byłą właścicielką ogromnej rzeźni, panią Giełdzką z mężem, który ostatnio miał jakąś przeprawę z władzami w sprawach dolarowych; dalej przesunęły mu się długie szeregi podobnych typów, z których tylko zapamiętał sobie hr. Biednikiewicza.

Tak, to był jego rywal, który chciał zagarnąć panną Elizą; o to jeszcze mniejsza, ale pan hrabia był pożądliwszy i chciał zabrać też jej posag.

Po sutym podwieczorku, w czasie którego gospodarz domu dał panu Leonowi skrycie filiżankę 95°/₀ „bongutu", aby grał z lepszem natchnieniem, kompozytor wpadł w halucynację i zaczęły latać mu przed oczyma worki i woreczki pełne dolarów, to znów widział jakąś żyrafę, która czasami przybierała twarz panny Elizy, to znowu widział Biednikiewicza skradającego się ze sztyletem!

Powoli jednak pan Leon przychodził do siebie i gdy mu kazano grać „utwory panny Elizy", z werwą otworzył fortepjan, zapalił kandelabry, by oświecały nuty i ujął pierwsze akordy. Jeszcze nie zdążył skończyć preludjum, gdy burza oklasków zerwała się nagle w salonie i szalała, zagłuszając muzykę i tylko od czasu do czasu słychać było przeciągłe bis... bis., które ryczał zapamiętale opasły pan Słoninka.

Inaczej sprawa miała się po dwugodzinnem waleniu w fortepjan pana Leona, który skutkiem 95°/₀-wej i z powodu wezbrania uczuć gonił głową ruchy rąk, a oślepiony kosmykami włosów przewrócił stojące kandylabry, zwalił nuty i grał tak rozszalały co tylko jego bujna fantazja mu na myśl przyniosła.

Lecz najsilniejszy człowiek i najżywsze usposobienie musi zwinąć skrzydła przed potężną panią „niemocą".

Tak i nasz artysta, gdy mu już po dwóch godzinach palce odmówiły posłuszeństwa, przestał grać, zarzucił wtył bujne włosy i chcąc zobaczyć, jaki skutek jego muzyka wywarła na milczących uparcie od pewnego czasu słuchaczach, obrócił się i o zgrozo... Wszyscy bez wyjątku, którzy tak licznie zapełniali salon spali snem spokojnym. Nawet panna Eliza gwizdała przez sen jak świstak leśny. . .

Ścisnęło się serce pana Leona, powiódł wzrokiem po swych opasłych słuchaczach, zatrzymał się chwilkę na chudej postaci panny Elizy i wybuchnął strasznym gniewem. „Ach, ja dla tych paskarzy grałem! Nie mogły te piękne tony wejść do tych głów, gdzie gnieżdżą się myśli o dolarach, Eliza! Nie chcę jej dolarów... dość! Nie mam tu co robić".

I po tych refleksjach opuścił salon. Zatrzymał się na krótko w jadalni, by móc wziąć trochę prowiantów i ruszył powolnym, chwiejnym krokiem człowieka zrozpaczonego na swój „piątak".

Co przeżywał pan Leon tej nocy, nikt tego nie otworzy. Jako dowód jego tytanicznych cierpień przytoczę fakt, iż wstał nazajutrz wbrew swych zwyczajów wczas rano. Gdy wyszedł na ulicę, pierwszą spotkaną osobą był gazeciarz. Pan Leon zatrzymał go, wziął do rąk gazetę i przebiegł ją oczyma. Na drugiej stronnicy zobaczył artykuł donoszący o odbytym wieczorku u pana Nowobogackiego i o niespolitym talencie panny Elizy Nowobogackiej, wreszcie na końcu tej notatki widniało zawiadomienie o zaręczynach panny Elizy Nowobogackiej z panem hr. Biednikiewiczem.

Pan Leon oddał gazetę czekającemu cierpliwie na zapłatę chłopakowi i podążył zdecydowanym krokiem nad brzeg sinej Wisły, który przysłonięty ranną mgłą ledwo majaczył w oddali.

Czasopisma muzyczne

Muzyka Kościelna. Treść Nr. 11, Ks. Raustman. Św. Cecylja. Ks. Dr. Bronisław Gładysz. O Powstaniu Chorału Gregorjańskiego. Prof. Uniw. Dr. Adolf Chpbiński (Lwów). Kult muzyki Orlanda di Lassa w dawnym Krakowie (c. d. n.). Ks. Szymon Dreszler. Jubdacje w chorale gregorjańskiem. Wiadomości bieżące. — Dział Związku Chórów Kościelnych — Dział organizacyjno-zawodowy. — Pisma.

Przegląd Muzyczny. Treść Nr. 11. Dr. Adolf Chybiński profesor muzykologii w Uniwersytecie Lwowskim. Walentyn Gawara-Gutek. Dr. Józef Reiss. Oratorjum. Lidja Barblan-Opieńska. O pracy wokalnej nad chórem. — Kronika muzyczna. — Różne. — Kronika chóralna. — Sprawozdanie z nut. — Pisma, — Zjednoczenie Polskich Związków Śpiewaczych. — Z życia chórów.

Listopadowy numer ,,Przeglądu Muzycznego" wszechpolskiego organu śpiewaczego, wydawanego przez Wlkp. Związek Kół Śpiewaczych zawiera : Początek pracy Dr. Chybińskiego o kompozytora XVI w. Walentym Gawarze-Gutku. Autor wbrew zapatrywaniem datychczasowych badaczy widzi w Gawarze kompozytora polskiego, a nie ..zaaklimatyzowanego" w Polsce Włocha. Interesująca ta praca po ukończeniu druku w naszem piśmie ukaże się w oddzielnej odbitce. Następuje przedruk prelekcji Dra Reissa p. t. „Oratorjum" (Muz. Wojsk.). Lidja Barblan Opieńska daje szereg trafnych uwag i wskazówek, tyczących pracy wokalnej nad chórem. W dziale „Zjednoczenie" St. Wiecho-

wicz zastanawia się nad sposobami ożywienia działalności artystycznej w naszych chórach i wskazuje na przecenianie znaczenia zawodów śpiewackich. Numer uzupełniają drobne wiadomości, kronika, sprawozdania z nut i dział organizacyjny.

Muzyka. Ostatni numer tego poczytnego czasopisma, wychodzącego pod redakcją Mateusza Glińskiego zawiera na wstępie początek rozprawy M. Glińskiego p. t. „Z dziejów batuty dyrygenckiej'Poważne znaczenie mieć będzie zapowne artykuł J. Miketty o szkolnictwie muzycznem, w którym po raz pierwszy podane zostały dane cyfrowe dotyczące statystyki i organizacji uczelni muzycznych w Rzeczypospolitej. Feliks Starczewski omawia wpływ poezji Asnyka na twórczość muzyczną polską. Z okazji 20-tolecia zgonu genjalnego skrzypka Józefa Joachima poświęca mu swe wspomnienia najznakomitszy kentynator tradycji jego Bronisław Huberman. , Wynalazca sensacyjnego instrumentu dla wydobywan.a muzyki z fal powieirza inż. Leon Teremin zamieszcza artykuł o swym wynalazku. Treść numery uzupełniają nieznane listy Stanisława Moniuszki, wiersz Zdzisława Kleszczyńskiego, szczegółowe sprawozdanie z miast polskich i zagranicy, przegląd prasy, kronika, ankieta, konkursy itd. W dodatku nutowym ,,Rigaudon“ Wiktora Łabuńskiego, nagrodzony pierwszą nagrodą na tegorocznym koukursie kompozytorskim ,,Muzyki”.

Adres Redakcji i Administracji: Warszawa, Kapucyńska 13, tel. 406-50.

Składki.

Podoficerowie za w. 3 p. p. Leg. zamiast wspólnego śniadania po egzaminie muzycznym przeznaczają kwotę 27 zł na sieroty po ś. p. kpt. Lewackim.

Wolne posady

Do orkiestry 18 p. uł-. pom. w Grudziądzu potrzebni są natychmiast jako muzycy kontraktowi:

3 dobrych pierwszych kornecistów,
1 flecista . \ . .
1 klarnecista 1 dęty , instrument
1 fortepianista * pożądany.

Warunki dobre. Zgłoszenia kierować do kwatermistrzostwa 18 p. uł.

Do **orkiestry 27 pp. w Częstochowie** potrzebny zaraz dobry

pianista (w dętej na perkusji)

na etat podofic. zawodowego lub kontraktowego. Potrzebni również chłopcy w wieku od lat 15 do 18 grający na klarnecie B lub Es na etat elewów.

Zgłoszenia kierować do kapelmistrza 27 pp. R. Kardaszyńskiego.

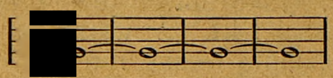
Do **orkiestry 82 pp. w Brześciu n/Bugiem** potrzebni są na etat podofic. zawodowyeh:

1 klarnecista I. B,
1 kornecista I. B,
1 basista B,

---

nie za pomocą łuku. drugi: e kropka, stojąca z prawej strony nuty.

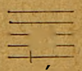
Jeżeli napiszemy kilka razy ten sam ton a następnie poszczególne nuty połączymy łukiem, wyrażamy przez to, że ten ton ma brzmieć tylko raz, lecz tak długo, ile wynosi suma pojedyńczych wartości. Np. :



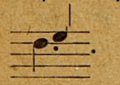
ton g w tym przykładzie musimy wytrzymać przez czas trwania czterech całych nut. Prócz łuku służy do przedłużania wartości nut kropka. Jak już powiedzieliśmy piszemy ją z prawej strony przy

nucie: — J|e ż. e l i nuta leży na linji piszemy

kropkę trochę wyżej z prawej strony nuty: □ f -



Jeżeli niema wolnego miejsca z prawej strony u góry — piszemy kropkę z prawej strony u dołu n. p :



Kropka przy nucie z prawej strony oznacza, że trzeba nutę przedłużyć o pół jej wartości. Tak więc cała nuta z kropką <=>. równa się trzem półnutom, półnuta z kropką* trzem ćwierćnutom, ćwierćnuta z kropką |*" trzem ósemkom itd. Można obok jednej kropki dopisać drugą. Wtedy-nuta przedłuża się jeszcze o czwartą część swojej

wartości. <=>•• znaczy 1 + $^1/_2$ + $^1/_{i_t}$ = =ρ j*,

* znaczy Vs +.,^{1}/* + $^1/_a$ = |° + f + f zna-

czy $^1/^{\prime}_4$ -j- V* + ¹/is = I* + Z + Z> Z znaczy

V« + ¹/i6 + V_{32} — Z T Z "L ^ i t. d.

Zauważyliśmy przy omawianiu wartości nut, że każdą nutę możemy podzielić na d w i e równe

ćwierć nuty

r r r r r r r

ósemki

f mir

szesnastki

n n m W ^

trzydziestki dwójki



m u u m



i t. d. sześćdziesiątki czwórki.

Z tabelki powyższej wynika, że każda nuta da się podzielić na dwie części, tak więc: cała nuta ma dwie półnuty, półnuta ma dwie ćwiećnuty, ćwierćnuta ma dwie ósemki, ósemka dwie szesnastki, szasnastka dwie trzydziestkidwójki, a trzydziestodwójka dwie sześćdziesiątkiczwórki. Dalej więc wynika z tego, że cała nuta zawiera 2 półnuty, czyli 4 ćwierćnuty, czyli **8** ósemek, czyli 16 szesnastek, czyli 32 trzydziestekdwójek, czyli 64 sześćdziesiątekczwórek. Rachunkowo tak sobie przedstawimy:

cała nuta **1** = */, = */« = $^8/_a$ = $^{10}/i_6$ = $^{32}/_{32}$ = °Ve,
półnuta */,= V_t = “U = $^8/_{10}$ = $^{16}/_{32}$ = $^{32}/_{84}$
ćwierćnuta V* = $^2/_a$ = ⁴/i« — $^8/_{32}$ =$^{10}/o_4$
ósemka v_8 == $^2/_{10}$ = y_{32} = $s_{/e4}$
szesnastka ¹/ie = $^2/_{32}$ = $^4/_{64}$
trzydziestkadwójka $^{ll}{}_{a2}$ — ^{2}/et —

Może zajść potrzeba zanotowania tonu, który ma brzmieć dłużej niż przez całą nutę. Używamy wtedy takiej nuty: ^ . Nazywa się ona brevis (czyt. brewis) i ma wartość dwóch całych nut. Prócz tego są jeszcze dwa środki, służące do przedłużenia wartości nut. Jednym z nich jest łącze-

na etat podoficerów nadterminowych:

1 fagocista *
1 perkusista.

Pożądanem jest dodatkowy instrument smyczkowy. Zgłaszający się winni posiadać warunki na podofic. zaw. lub nadterm. •

Zygmuntowicz mjr, kapelmistrz pułku.

Odpowiedzi RedaKcji

WP. Olszenko, Brześć n. Bugiem. Egzemplarz „Muz. Wojsk." wysialiśmy pod dawnym adresem do 34 pp. Proszę tam się zwrócić i poprosić o odesłanie.

WP. Chmielewicz, kpt. kapelm. 58 pp. Zamówienie na Informator wpisane. Dziękuję !

WP. Niziński, ork. 2 psp. Proszę przysłać zadanie ; prenumeratę ma Sz. Pan zapłaconą do końca br.

WP. Kardaszyński, ppor. kapelm. 27 i>p. Dziękuję za jednanie prenumeratorów — wszystko według życzenia wysłane. Pozdrowienia.

WP. Wolfsthal Ignacy, Katowice. Jestes'my szczerze wdzięczni za życzliwą pamięć. Należne n-ry dostaliśmy. Życzę najlepszego nowodzenia. Proszę o jednan e nam przyjaciół wśród swoich znajomych.

WP. Głębicki, Sieradz. Serdecznie dziękujemy za łaskawe jednanie nam czytelników. Dla Sz. Pana i p. Paczkowskiego wysłaliśmy żądane n-ry. Prenumeratę otrzymaliśmy. Dziękujemy.

WP. Urbański, por. kapelm. 13 pp. Żądane utwory wysłano. Dziękujemy za zamówienie. Pozdrowienia dla całej orkiestry.

WP. Szalkowski, por. kapelm. 54 pp. Należytość za fotografję otrzymaliśmy z podziękowaniem. Prosimy o zamówienie na Informatora — ile sztuk mamy wysłać !

WP. Marciniak, kapelm. 7 p. uł. Odesłaliśmy do zainteresowanego Pana. Odpowiedź dostanie Sz. Pan bezpośrednio od Niego.

WP. Szenc, kapelm. 30 p. a. p. Zamówienie na Informator wpisane. W wiadomej sprawie poczyniliśmy kroki.

WP. Wójcik, por. kapelm. 18 pp. Dziękujemy. Uskutecznimy wysyłkę natychmiast po wyjściu z druku. Pozdrowienia.

WP. Solarski, sierż. ork. 69 pp. Orkiestra 69 ma zapłaconą prenumeratę do końca br.

WP. Panasiewicz, ork. 13 pp. Zadanie wraz z zaświadczeniem p. kapelmistrza otrzymaliśmy. Objaw spotykany u kolegów jest tylko dowodem braku zrozumienia własnych potrzeb — zarówno artystycznych, jak i zawodowych. Może i to zniknie ze wzrostem poziomu intelektualnego i praca nasza li tylko z myślą o sztuce podjęta znajdzie należyte zrozumienie i ocenę. Pozdrowienia.

WP. Bohusz, ork. 86 pp. Prenumeratę otrzymaliśmy. Dziękujemy, jak również dziękujemy za jednanie nam czytelników. Egzempl. wysłane stosownie do życzenia na adres pułku. Informator po wyjściu z druku wyślę. Cześć!

WP. Firek, por. kapelm. 2 psp. Zaliczkę na zamówiony Informator otrzymałem. Z powodu choroby specjalisty fotografa w drukarni — wyjście Informatora opóźnione. Jednak za parę dni — wysyłkę uskutecznię. Cześć!

WP. Jóźwiak, sierż. ork. 78 pp. Zamówienie na Informator przyjęte. Wydawnictwo „Szkoły gry zespołowej"

---

co do wartości nuty mniejsze. Każda nuta da się jednak prócz tego podzielić na t r z y lub więcej równych części. Te mniejsze części mają wtedy wartość najbliższej nuty wyższej wartości. Taką grupę, złożoną z trzech nut — nazywamy trjolą. Trjolę oznacza się w ten sposób, że się pisze nad nutami lub pod niemi łuk a pod nim lub nad nim ^^_ pisze się cyfrę 3. Trjola

® p f® ma wartość dwóch półnut lub jednej całej

nuty. Trjola rrr ma wartość jednej półnuty lub dwóch ćwierćnut. Dalej trjola złożona z trzech

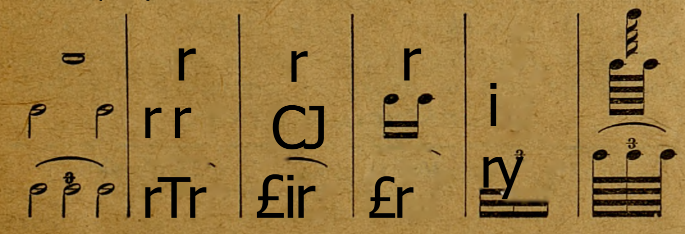
ósemek Lir ma wartość dwóch ósemek lub jednej ćwiartki. Dwa tony jednej trjoli mają być połączone łukiem w jeden ton np.:

r r r=pis*e się r r r = r *r-

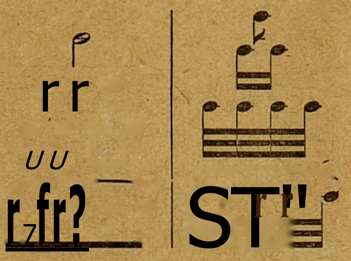
LLf-r r>Lir = r r

W trjoli może też nastąpić podział jednej nuty na dwie mniejsze lub też przedłużenie jednej nuty

za pomocą kropki, np. p p- |* |*. Może się zdarzyć, że jedną lub dwie nuty trjoli zastępujemy pauzami: V. An , A Następującatabelka uzmysłowi Ci podział nut na dwie względnie trzy części:



Zachodzi jednak też często potrzeba podziału jednej nuty na p i ę ć części zamiast na cztery. Taką grupę nut nazywamy kwintolą. Oznaczamy ją podobnie jak trjolę za pomocą łuku wpisując cyfrę 5. Oto przykłady:



Powtórka LeKcji dziewiątej.

P. Jakie znasz wartości nut? O. Całe nuty, pół nuty, ćwierć nuty, ósemki, szesnastki, trzydziestki dwójki i sześćdziesiątki czwórki. P. Opisz ćwierćnutę! O. Ćwierć nuta składa się z kropki, zwanej główką i z prostopadłej kreski, zwanej ogonkiem lub szyjką, którą dopisuje się do kropki z lewej lub z prawej strony w górę lub w dół. P. Opisz ósemkę! O. Ósemka ma taki sam wygląd, jak ćwierćnuta z tą różnicą, że do ogonka dopisuje się chorągiewkę. P. Jakiego środka używamy, aby wyrazić dowolnie wielką wartość nuty? O. Łączymy odpowiednią ilość nut tej samej wysokości łukiem. P. Jakie znaczenie ma kropka, stojąca z prawej strony nuty? O. Kropka ta przedłuża nutę o pół jej wartości. P. Jakie znaczenie ma druga kropka z prawej strony nuty? O. Przedłuża wartość nuty o jedną czwartą część. P. Na ile części da się podzielić każda z nut, które przedtem wymieniłeś? O. Na dwie części. P. Co powstaje przez podział jakiejś nuty na 3 części za-

z powodu zbyt małej ilości prenumeratorów nie dojdzie do skutku. Wpłacone na ten cel pieniądze zostaną zwrócone.

WP. Turek, ork. 2 psp. Prenumerata zapłacona do końca lutego 1928, W sprawie oferty wysyłamy list Cześć!

WP. Tomecki, por. kapelm. 84 pp. W sprawie o którą WPan zapytuje zwróciliśmy się do M. S. Wojsk. Wiadomość zakomunikujemy listownie.

WP. Świerczyński, kapelm. 18 p. a. p. Za łaskawe jednanie nam prenumeratorów serdecznie dziękuję. Informator natychmiast po wyjściu z druku wyślę Pozdrowienia dla nowych prenumeratorów i całej orkiestry. Cześć!

WP. Chmielewicz, kapitan-kapelm. 58 pp. Przysłaną kwotę na Informator otrzymaliśmy z podziękowaniem—po wyjściu z druku natychmiast wyślę. Pozdrowienia. Cześć!

WP. Mantuło, ork. 3 p. ul. Nr. 10 w zupełności wyczerpany, podobnie jak i wszystkie poprzednie, dostać niestety nie możemy.

WP. Kokociński, ork. 66 pp. Żądane n-ry od 1. XI. br. wysyłamy — prosimy o przekazanie prenumeraty za czas ubiegły na nasze konto P. K. O.

WP. **Kardaszyński, ppor. kapelm. 27 pp.** Żądany nr; dla nowego prenumeratora wysłany. Pozdrowienia dla całe! orkiestry.

WP. Firek, por. kapelm. 2 psp. Zgoda ! proszę ła' skawie doliczyć do należytości za Informator koszta przesyłki. Pozdrowienia !

WP. Matysiak, «>rk. 1 p. a. c. Prenumeratę za grudzień oraz należylość za Informatora otrzymaliśmy. Dziękujemy. Egzamina muzyczne obowiązują także orkiestrantów z orkiestr nieetatowych, a program egzaminów określają dokładnie rozkazy M. S. Wojsk.

WP. **Panasiewicz St., ork. 13 pp.** Prenumeratę na cały rok 1928 otrzymaliśmy z podziękowaniem.

WP. Piotrowski, sierż. 11 pp. Informatora wkrótce wyślemy. Wvmk egzaminu ogłoszony. Cześć!

Wobec ponownego podrożenia opłaty pocztowej na pisma bez załączonych znaczków na odpowiedź, odpowiadać będziemy ty.ko w tym dziale.

GwiazdKowa zagadka operowa.

(Ułożył Wuka.)

Z następujących sylab ułożyć tytuły 19 oper, których autorami są: Musorgski, Leoncavallo, Verdi, Moniuszko, Boito, R. Strauss Bellini, Offenbach, Wagner, Massenet, Joteyko, Mascagni, Gluck, Minchejmer, Rossini, Donizetti, Puccini, J. Strauss i Paderewski. Należy odgadnięte tytuły tak zestawić kolejno jeden pod drugim, aby pewien rząd liter czytanych z góry w dół i z dołu do góry dał tytuły oper, które skomponowali Smetana i Mozart.

Sylaby: An, ar, bo, ce, cer, eja, cy, cza, du, dy, dwór, eu, fe, fe, fi, ge, go, gra, he, i, ja, ja, jed, jek, ka, ka, ka, kir, lam, le, les, li, lik, lu, łu, ma, ma, man, me, mer, moo, na, na, na, na, na, na, nia, me. non, now. ny, or, pa, pa, perz, pięk, ru, ru, ru, ry, ry, rys, se, sio, ski, skość, sto, stra, strasz, ta,Jto, tra, tycz, wal, wia, wieś, wil, z, ze, xos.

Wyszły z druKu!

1. **„Serja[44] kolend polskich** w opracowaniu na orkiestrę dętą przez kpt.-kapelm. Józefa Baranowskiego, pięknie brzmiących w wykonaniu przez najmniejsze nawet zespoły orkiestralne.

Cena egzemplarza o 34 głosach orkiestralnych z przesyłką pocztową Zł. 13,—.

2. **„Msza uroczysta[44]** K. Krupińskiego (nakład 2-gi) Zł. 11,-.

3. **„Msza żałobna[44]** St. Moniuszki na nabożeństwa żałobne Zł. 15,—. Do nabycia u autora 48 pp. Stanisławów.

. t

Leon Dobrzański

elew orkiestry 76 p. p.

zmarł dnia 5. XI. 1927 r. w 18 roku życia.

Cześć Jego pamięci!

Drukiem Zakładów Graficznych W. Kulerskiego Grudziądz-Tuszewo.